DOCUMENTATION _ EXPOSITIONS ET TEXTES*

LIONNEL GRAS
Née en 1984
Vit à Genève (CH)

contact.lionnel@gmail.com
www.lionnelgras.com

Historienne de l'art et curatrice d'expositions basée à Genève, Lionnel Gras est actuellement collaboratrice scientifique au Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève (FMAC) où elle est, notamment, chargée de suivre les projets d'art dans l'espace public. Elle a également collaboré pendant 4 ans avec l'option Construction Art & espaces de la Haute école d'art et de design – Genève. Ses textes sont régulièrement publiés dans des revues spécialisées d'art contemporain, des catalogues d'exposition et des livres d'artistes. Plusieurs de ses publications sont diffusées aux presses du réel : «Procuration subordonnée à une condition suspensive» (2013) et « Simon Nicaise, Les êtres et les objets se perforent » (2014).

* Seules les activités liées au commissariat d'exposition et à l'écriture sont ici documentées

PARCOURS PROFESSIONNEL

COMMANDE PUBLIQUE

2011 - 2015 **Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève (FMAC)**
Collaboratrice scientifique: organisation des concours et suivi des projets d'art dans l'espace public et liés à des architectures (suivi artistique, administratif, juridique et technique ; réalisation des documents de communication ; conception d'actions de médiation).
Projets concernés: Silos à sel, Pieter Vermeersch, «Frankie a.k.a The Creature of Doctor Frankenstein», KLAT, les Réverbères de la mémoire, Melik Ohanian, Groupe scolaire Chandieu, Peter Downsbrough, Eric Lanz, Pieter Vermeersch

ECOLE D'ART / ENSEIGNEMENT

2011 - 2014 **HEAD, Haute Ecole d'Art et de Design, Genève**
Suivi théorique des essais de bachelor, Option Construction Art & Espaces

2010 - 2013 **HEAD, Haute Ecole d'Art et de Design, Genève**
Assistante HES, Option Construction Art & Espaces. Suivi des projets et encadrement pédagogique (suivi théorique, workshops, vovages d'étude, expositions, conférences, rendez-vous avec les étudiants, jurys) et organisation des activités courantes (invitations, budgets, plannings, calendriers).

GALERIE D'ART CONTEMPORAIN

2010 - 11 **Galerie Evergreene, Genève**
Assistante du directeur artistique: mise à jour du site internet et des dossiers d'artistes ; gestion des affaires courantes: foires, ventes, mailings, revue de presse; accueil du public; comptabilité; inventaire.

COMMISARIAT D'EXPOSITION

2013 **Arts Santa Mònica, exposition Haute fidélité, festival SCREEN (Barcelone)**
En collaboration avec l'équipe du FMAC: choix des oeuvres issues de la collection du Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève (FMAC), écriture des textes, communication, visites professionnelles. Laurie Anderson, René Bauermeister, Samuel Beckett, Sadie Benning, Robert Breer, Marcel Broodthaers, William Burroughs, John Cage, Douglas Davis, Andreas Dobler, Cerith Wyn Evans, Oskar Fischinger, Johan Grimonprez, Andy Guhl & Norbert Möslang, Alexander Hahn, Gary Hill, Mark Lewis, Christian Marclay, Hans Richter, Pipilotti Rist...

2013 **La Salle de bains, exposition BABANANALILITÉTÉ, Aloïs Godinat et Bikini, exposition Unfarnness, Aloïs Godinat (Lyon)**
Conception et production de deux expositions personnelles, recherches de partenariats, communication, rédaction des textes.

2011 - 12 **Darse, cycle d'expositions Procuration subordonnée à une condition suspensive (Genève)**
Simon Nicaise, Lamya Moussa, François Curlet, Stéphane Vigny, Gilles Furtwängler.

2011 **Live in Your Head, Ailleurs et autrement (Genève)**
Christophe Cuzin, Jean-Baptiste Farkas, Lawrence Weiner, Yann Sérandour, André Raffray, Robert Filliou, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Mel Bochner, Ernest T... et les étudiants de l'option SclE.

2010 **Piano Nobile, exposition Marie-Louise, Laurent Kropf (Genève)**
Conception et production d'une exposition accompagnée de la publication : Le vieux père (Boabooks), rédaction des dossiers (subvention, presse, vente) et des textes, communication et médiation.

2010 **La Dépendance, exposition collective [de.zƆʁdʁ] (Renens, Suisse)**
Co-commissariat: sur invitation du collectif genevois P4, conception et production d'une exposition collective (choix des artistes, suivi des productions, scénographie).

2009 **Espace Delrue, exposition collective Kawabanga (Nantes)**
Commissariat: sélection des artistes, choix des œuvres, recherches de partenariats, communication, gestion technique et budgétaire.

08-09 **Galerie Michel Journiac, exposition collective A la limite (Paris)**
Co-commissariat: définition du concept, sélection des artistes, choix des œuvres, co-auteure du catalogue d'exposition, relations avec les artistes et les prêteurs (galeries), scénographie.

COORDINATION ET PRODUCTION D'EXPOSITION

2009 **Musée d'art moderne et contemporain - Mamco, Service de la conservation (Genève)**
Assistante de Sophie Costes, conservateur en charge des collections: préparation d'expositions temporaires incluant aspects techniques (transport, installation) et contacts avec les artistes et prêteurs (contrats de prêts), gestion des œuvres de la collection (inventaire, stockage, transport, douanes).
Expositions temporaires: Dan van Golden, Denis Castellas, Stéphane Dafflon, Nina Childress, Maria Nordman, Collection Selvi (Marcel Broodthaers, On Kawara...) et collection (Robert Barry, Tony Morgan...).

2008 **Association du Pavillon suisse - Le Corbusier, exposition Le Spectrarium - Les fantômes dans la machine (Paris)**
Coordinatrice de l'exposition: accompagnement technique des artistes, relations avec les prêteurs, suivi de l'assurance et du transport, recherche de partenariats, montage et démontage, préparation d'événements liés à l'exposition, médiation, rédaction des notices d'œuvres.
Francis Baudevin, Vincent Beaurin, Olaf Breuning, Delphine Coindet, Philippe Decrauzat, Sylvie Fleury, Mathieu Mercier, Olivier Mosset, Raphaël Zarka (...).

2008 **ARC/ Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Secrétariat Général**
Chargée de la coordination des expositions temporaires: suivi technique (scénographie, évolution des chantiers, transport), budgétaire (budgets prévisionnels, devis) et contractuel (contrat de prêt, assurance, droits d'auteur, coproduction d'exposition, prestation de service); participation à la réalisation du catalogue d'exposition Andre Cadere, peinture sans fin; gestion des affaires courantes du Secrétariat Général (courriers, comptes-rendus de réunions).
Gelitin, A.R Penk, Jonathan Monk, Andre Cadere, Peter Doig, Bridget Riley.

2007 **Cité de l'architecture et du patrimoine, Service des expositions (Paris)**
Conception et réalisation de tables numériques inédites au sein de la Galerie d'architecture moderne et contemporaine (collection permanente): recherche en archive et en bibliothèque, organisation de campagnes photographiques, commandes d'images (BNF, SCALA, RMN...), sélection définitive des images en concertation avec les commissaires de l'exposition, rédaction, saisie et corrections des cartels, gestion des droits d'usage public des images, inventaire de ces documents.

MEDIATION / EVENEMENT

2009 **Piano Nobile:** Chargée de communication et assistante suivi de projets pour le festival de performance Points d'impact (Bâtiment d'Art Contemporain, Genève).

09 - 10 **Mamco:** Guide volant (Genève).

2009 **Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne:** Organisation de la conférence Le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris / ARC et le Palais de Tokyo : de quelques positions et collaborations inédites.

2008 **Nuit Blanche:** Assistante mise en scène pour l'installation de Pierrick Sorin (Paris).

2007 **Musée du Louvre:** Médiation dans le cadre de la manifestation Les Jeunes ont la parole.

2007 **Domaine de Kerguéhennec, Centre d'art contemporain et Centre culturel de rencontre, Parc de sculptures, Service des publics**
Accueil des publics et visites commentées de l'exposition Mel Bochner, élaboration de dossiers pédagogiques à destination des enseignants, préparation et animation d'ateliers de pratique artistique (Bignan, Morbihan).

PUBLICATIONS

2015 FEELING, monographie de Fabian Boschung, Ed. Galerie Lang+Pult, Zurich

2014 « Gilles Furtwängler », Artpress, n°416, décembre 2014.
« Rien n'est vrai, tout est permis », FloppyPoppyWidy MATTER, Ed. Clinamen, Genève, novembre 2014.
« Un, deux, trois, soleil », Pierre-Olivier Arnaud, Dérive / Drift, Ed. HEAD-Genève et presses du réel, 2014.
Les êtres et les objets se perforent, Simon Nicaise, Ed. Galerie Bodson, Bruxelles et Galerie Dominique Fiat, Paris, 2014, 87 p.
« L'exposition ne tombe pas du ciel », Claude Rutault / Emilie Parendeau, Artpress, n°413, juillet-août 2014.

2013 "Patience / Concentration", Fabrice Gygi, Journal des églises, centre d'art contemporain de la ville de Chelles.
"Hauts faits", une proposition pour Swiss art en collaboration avec Adrien Guillet.
Direction de la publication Procuration subordonnée à une condition suspensive, Genève, diffusée aux presses du réel, 2013.

2012 « An object thrown from a country to another, and returned », ZéroQuatre, n°11, automne 2012.

2011 « Laurent Kropf », Artpress, n°377, avril 2011.
« IFP », Artpress, n°376, mars 2011.
« Paul Viaccoz », Sot-l'y-laisse, Genève, Fonds municipal d'art contemporain.

2010 « Sans titres », Le vieux-père, ed.Boabooks, novembre 2010.
Recherches bibliographiques pour Artistes à Genève, de 1400 à nos jours, sous la direction de Karine Tissot, Genève, L'APAGE/Notari, septembre 2010.
La politique d'exposition du Mamco, Mémoire professionnel de Master 2, 42 p.
A la limite, Paris, Galerie Michel Journiac.

2008 Le budget de l'exposition Peter Doig au Musée d'art moderne de la ville de Paris: de la négociation à l'exécution, Mémoire professionnel de Master 1, 40 p.

08 - 09 Rédaction de travaux universitaires: critiques d'expositions, notices d'oeuvres, étude des publics, analyses de politiques culturelles, études des modes de gestion des musées, communiqués de presse...

RESIDENCE

2012 Projet de recherche curatoriale, Fluxus, fonds franco-britannique pour l'art contemporain, Londres et Glasgow

DIPLOMES

2008 - 2009 **Master II professionnel « Sciences et Techniques de l'Exposition » - Mention TB**
Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne

2007 - 2008 **Master I professionnel « Métiers des Arts et de la Culture » - Mention B**
Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne

2003 - 2006 **Licence Histoire de l'Art et archéologie**
Université de Rennes 2

2002 - 2003 **Baccalauréat Littéraire option Arts-Plastiques - Mention B**
Lycée Malherbe de Caen

DIVERS

Compétences informatiques: Photoshop, PowerPoint, File maker pro (base de données documentaire de gestion des collections), Excel, Joomla, Suivi du cours municipal de la ville de Paris: «Conception web avec HTML».

Langues: Français, anglais et espagnol.

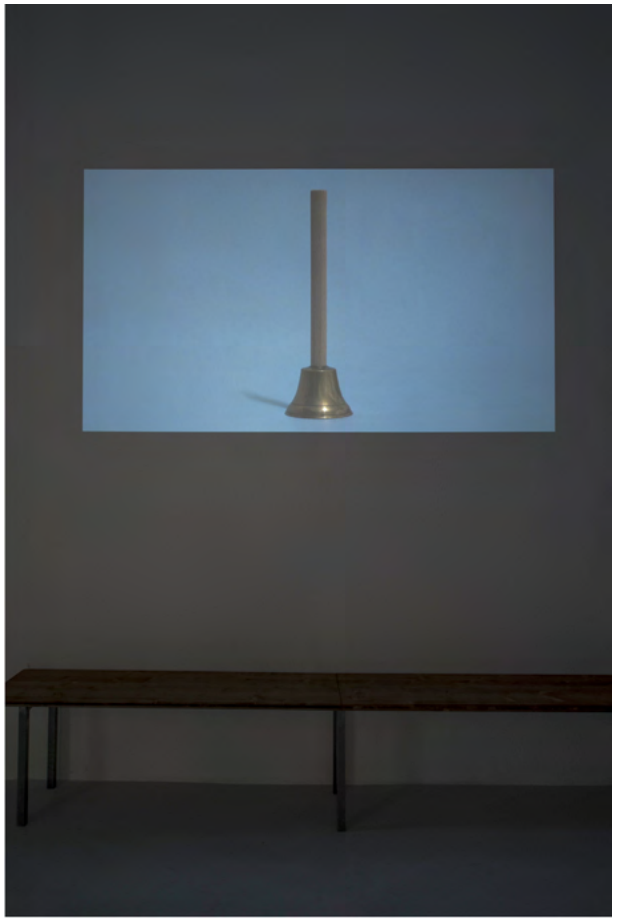
Pratique artistique: Dessin d'initiation et de perfectionnement dans le cadre des cours du soir à l'Ecole des Beaux Arts de Rennes (2004-2006). Pratique de la danse.

Autres: Suivi des ateliers du Louvre « Les métiers du musée »: Scénographie et musée (2006) et Construire une exposition (2007). Suivi en auditrice libre du séminaire de conservation préventive de Paris 1 de M. Berducou et D. Guillemard

EXPOSITIONS_ SÉLECTION

BABANANALILITÉTÉ
Aloïs Godinat

La Salle de bains – Lyon
Du 5 février au 27 avril 2013



Aloïs Godinat, BABANANALILITÉTÉ, 2013, photos © Aurélie Leplatre

Aloïs Godinat, BABANANALILITÉTÉ, 2013, photos © Aurélie Leplatre

Aloïs Godinat, BABANANALILITÉTÉ, 2013, photos © Aurélie Leplatre

PROCURATION SUBORDONNÉE À UNE CONDITION SUSPENSIVE
Simon Nicaise, Lamya Moussa, François Curlet, Stéphane Vigny, Gilles Furtwängler

Darse - Genève
2011-2012

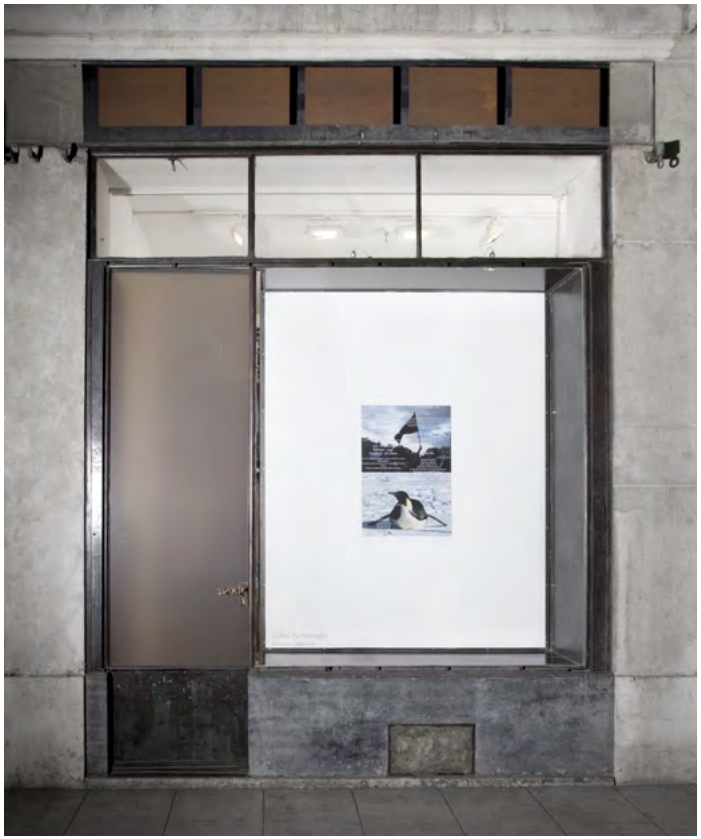
Note d'intention:

Procuration subordonnée à une condition suspensive » est un cycle d'expositions proposé par Lionnel Gras à Darse, espace d'art dirigé par Fabrice Gygi à Genève.

Sur une durée d'une année, plusieurs artistes seront invités à réagir à cet espace singulier (une vitrine) et au titre qui restera le même pour chaque exposition. Ils pourront être conviés à présenter aussi bien des pièces anciennes que des productions récentes ou in-situ.

Dans ce cadre, le terme juridique « procuration subordonnée à une condition suspensive » se réfère directement aux relations que peuvent entretenir différents acteurs culturels (artiste, directeur, curateur) allant de la confiance à la négociation, de la connivence à la défiance... Le titre rappelle également l'autorité qu'exercent les modalités convenues de l'exposition. Par essence, l'exposition, entre projet et souvenir, construction et déconstruction, se présente comme un mode d'apparition qui semble toujours plus furtif et nécessairement entropique.

Les œuvres et gestes privilégiés entretiendront des rapports étroits avec ces systèmes dans lesquels la notion d'autorité reste centrale et porteront en eux-mêmes les traces de rapports de force influant et structurant leur conception.

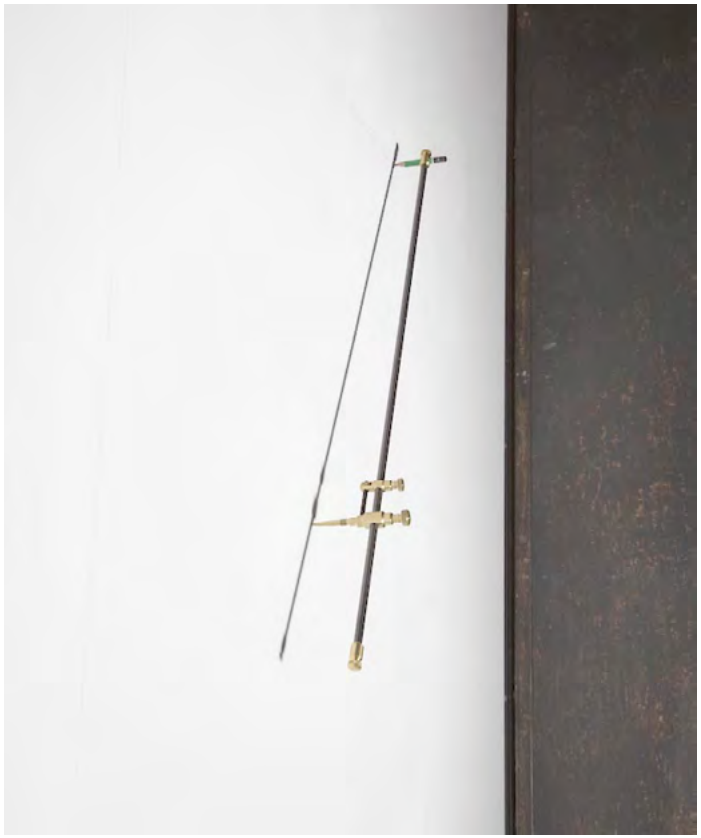


Gilles Furtwängler, Montée, descente, 3 mai – 21 juillet 2012, photos © Annik Wetter

Stéphane Vigny, Les Boréades, 16 mars – 26 avril 2012, photos © Annik Wetter

François Curlet, Smart Ass Suiss, 15 décembre 2011 – 12 janvier 2012, photos © Annik Wetter

Lamya Moussa, Pedis lapidei, caput sanum, 19 novembre – 10 décembre 2011, photos © Annik Wetter



Simon Nicaise, (50+(8ln(x)x6,5)-13n) / (√5+7yn) = 0², 16 septembre – 12 novembre 2011, photos ©AnnikWetter

AILLEURS ET AUTREMENT
LiveInYourHead, Institut curatorial de la HEAD – Genève
Du 10 novembre au 31 décembre 2011

Vue de l'exposition Ailleurs et autrement, LIYH, Genève, 2012, photo © Vlado Alonso, Head–Genève

Vue de l'exposition Ailleurs et autrement, LIYH, Genève, 2012, photo © Vlado Alonso, Head–Genève

Vue de l'exposition Ailleurs et autrement, LIYH, Genève, 2012, photo © Vlado Alonso, Head–Genève

Vue de l'exposition Ailleurs et autrement, event En morceaux, Aloïs Godinat, Vincent De Roguin, Vague Dj's, LIYH, Genève, 2012, photo © Vlado Alonso, Head–Genève

MARIE-LOUISE
Laurent Kropf
Piano Nobile – Genève
Du 4 au 27 novembre 2010

«Turbulent times build great leaders»
WHO IS YOUR «LEADER 2010»?
Top Leadership Guru Robin Sharma presents:
Lead Without a Title –
The New Way to Win in Turbulent Times
Reserve your seat now at this unique leadership event.
Early bird price, first come, first serve basis.
October 1st, 15.00 - 18.30, IMD Lausanne
Followed by a Networking Apéro-Dînatoire
IMD
SMC
SWISS MARKETING
LE TEMPS
MÉDIA SUISSE DE RÉFÉRENCE

Laurent Kropf, Trop grand pour faillir, Piano Nobile, Genève, 2010, photo © Sonia Chanel

Laurent Kropf, La cérémonie, Piano Nobile, Genève, 2010, photo © Sonia Chanel

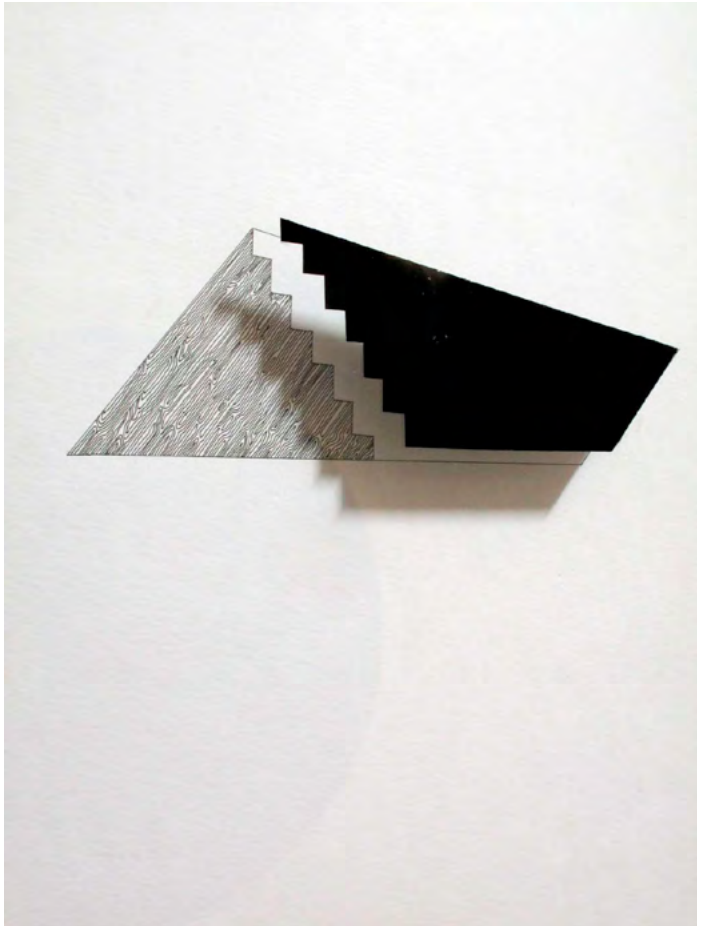
Vue d’exposition, Marie-Louise, Piano Nobile, Genève, 2010, photo © Sonia Chanel

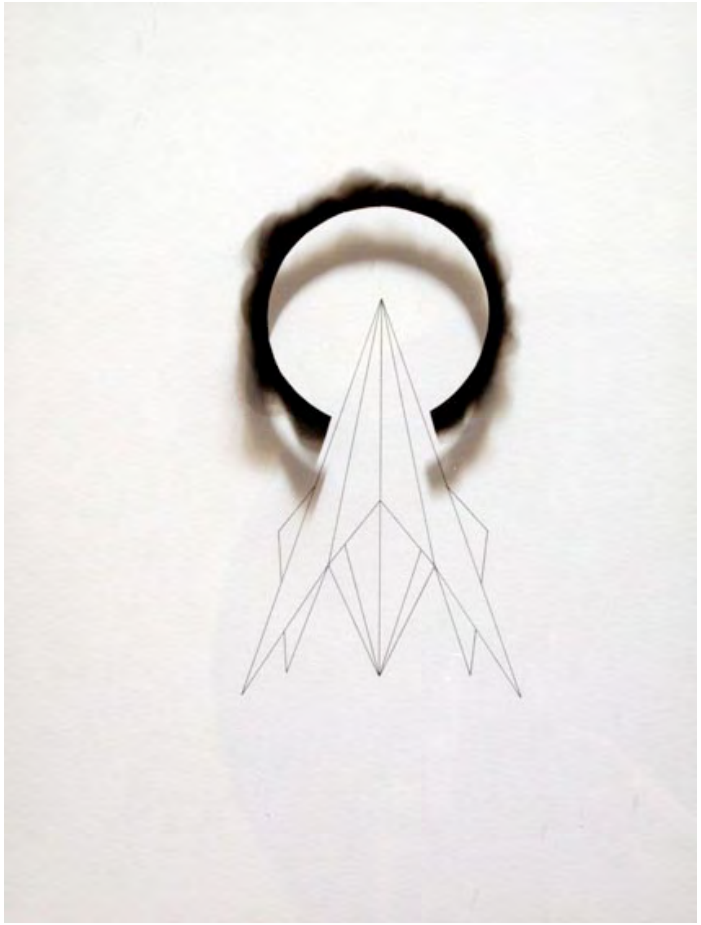
Vue d’exposition, Marie-Louise, Piano Nobile, Genève, 2010, photo © Sonia Chanel

[de.zↃʁdʁ]

En collaboration avec le collectif P4 (Sonia Kacem, Marjorie Kapeluzs, Mickaël Lianza, Éric Philippoz)

La Dépendance – Renens
Du 6 au 26 juin 2010





Valentina Pini, Sans titre, La Dépendance, Renens, 2010, photos © Sonia Chanel

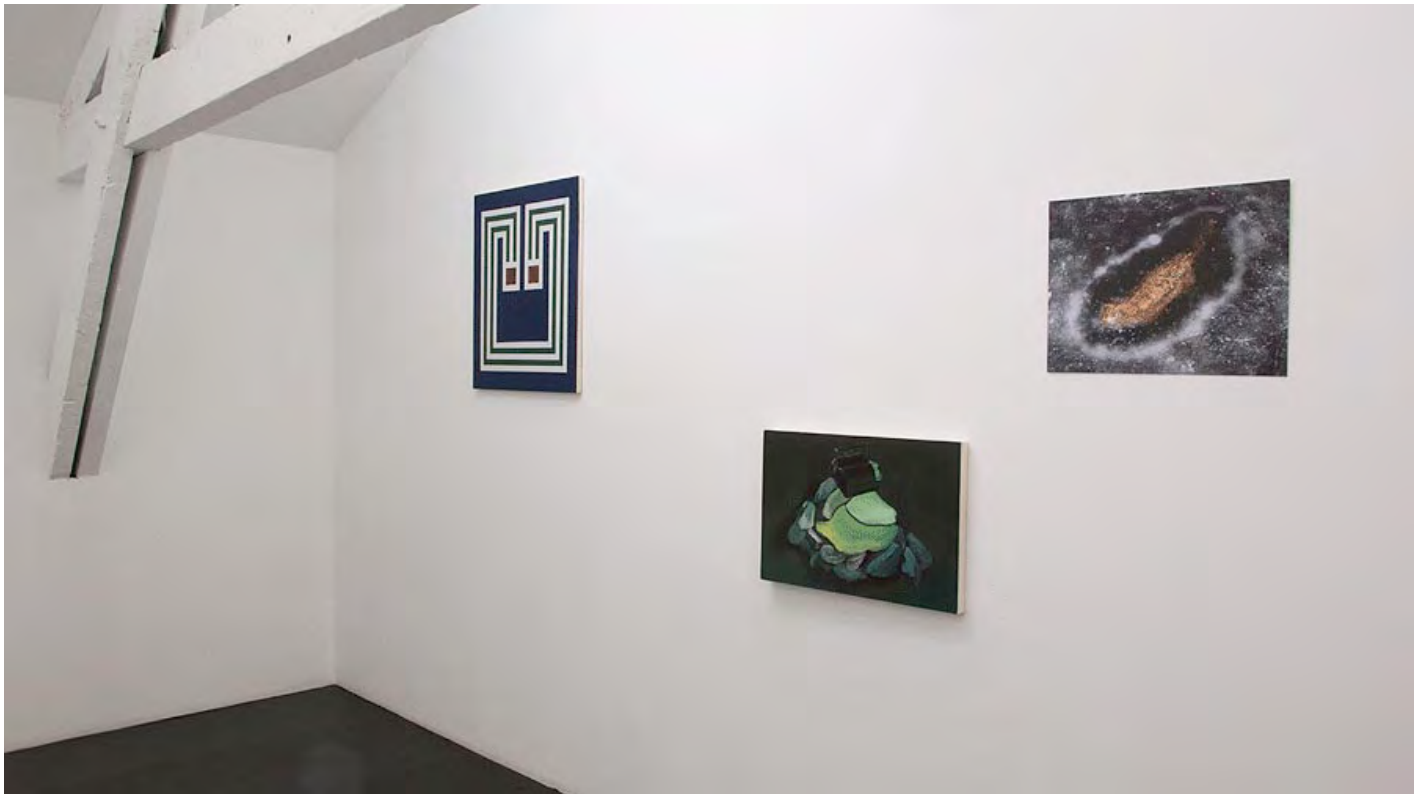
Jérémy Chevalier, La Dépendance, Renens, 2010, photo © Sonia Chanel

Philippe Daerendinger et Jean-Christophe Huguenin, La Dépendance, Renens, 2010, photo © Sonia Chanel

KAWABANGA
Claudia Comte, Athene Galiciadis et Laurent Kropf
Espace Delrue – Nantes
Du 7 au 25 juillet 2009

Vue de l'exposition Kawabanga, Espace Delrue, Nantes, photo © Alexandre Barth

Vue de l’exposition Kawabanga, Athene Galiciadis, Espace Delrue, Nantes, photo © alexandrebarth

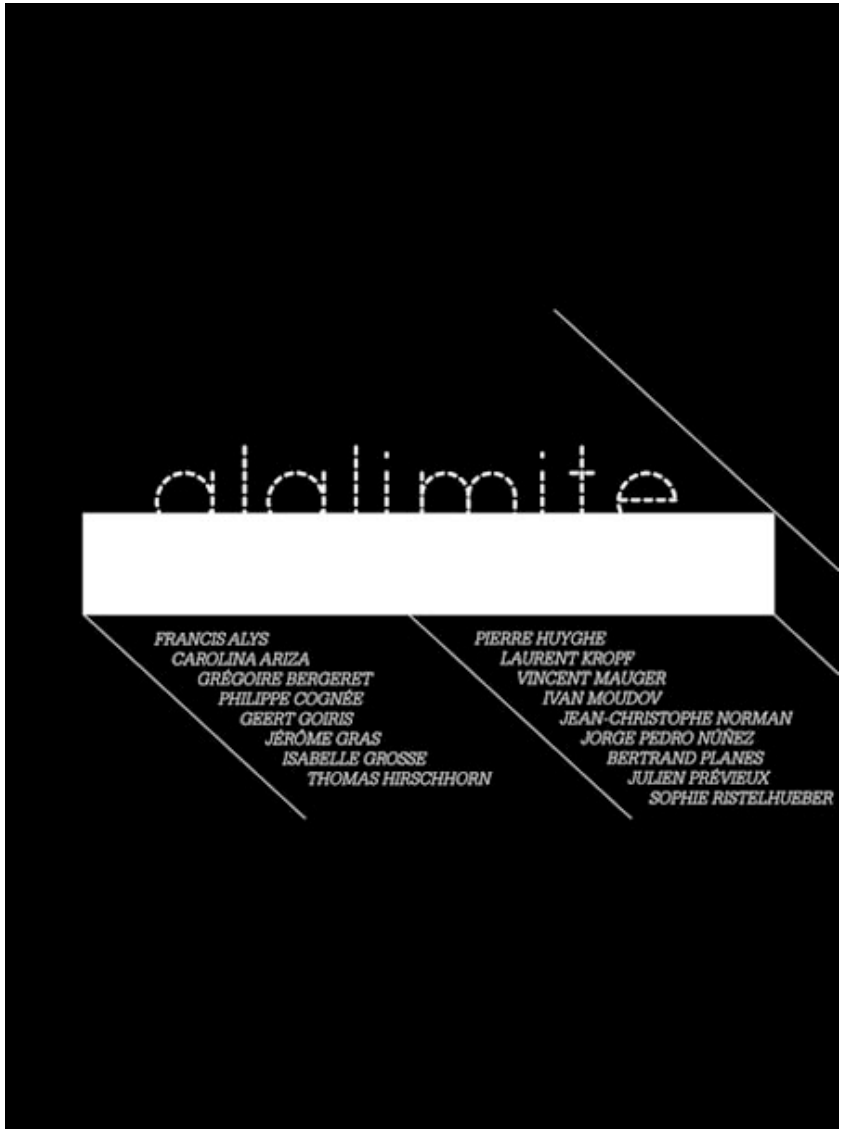


Vue de l'exposition Kawabanga, Espace Delrue, Nantes, photo © alexandrebarth

A LA LIMITE

Galerie Michel Journiac – Paris

Du 2 au 14 Mars 2009



Vue de l'exposition A la limite, Gallery Michel Journiac, Paris, 2009

TEXTES_SÉLECTION

Les êtres et les objets se perforent, Simon Nicaise, Ed. Galerie Bodson, Bruxelles et Galerie Dominique Fiat, Paris, 2014, 87 p.

Les êtres et les objets se perforent est la première monographie consacrée à Simon Nicaise. Elle réunit les œuvres majeures de l'artiste, depuis ses premières expositions jusqu'aux pièces les plus récentes.

L'essai de Lionnel Gras, historienne de l'art et curatrice d'expositions, propose un ensemble de mouvements transversaux qui se présentent comme autant d'entrées pour appréhender la richesse du travail de Simon Nicaise. L'analyse détaillée met en perspective les notions-clefs du travail : la construction, le geste, l'événement, l'accident, l'entropie, le système, la fiction, ou encore l'appropriation. L'auteure expose et prolonge les enjeux esthétiques qui sous-tendent la pratique de l'artiste, utilisant des images et des outils d'analyse aussi divers qu'inattendus. Son approche est naturellement enrichie par le souvenir de conversations régulièrement partagées avec l'artiste et une fréquentation continue de ses œuvres. Au fil du texte, des mélodies rythment la pensée critique.

« Le territoire d'élection de l'artiste oscille entre des registres apparemment rivaux : la candeur ingénue, la poésie fleur bleue et la machination tragique. La poésie se mêle parfois au quotidien trivial, au dévalué, au grotesque, à la farce et à l'humour potache. L'incohérence et l'absurde donnent lieu tout aussi bien à des actions anti-héroïques ou modestes (balayer par exemple) qu'à des gestes à l'allure prométhéenne (faire tenir l'impossible). Chez Simon Nicaise, la neige se conserve au congélateur, la première pierre est déposée sur un vulgaire mur de parpaings cimentés et le bruit de la mer nous est livré à l'aide d'un amplificateur industriel standard. Le rapprochement, parfois antagoniste, d'objets conduit à mettre en place un autre rapport cognitif et visuel à la réalité, comme une nouvelle lucidité peut-être. »

Lionnel Gras

L'exposition ne tombe pas du ciel
art 3 - Valence
Du 27 mars au 17 mai 2014
Artpress, n°413, juillet-août 2014

Au sein de son projet artistique A LOUER, Emilie Parendeau explore le travail de Claude Rutault à travers l'actualisation de définitions/méthodes (1). A LOUER consiste à activer des oeuvres écrites et programmatiques d'autres artistes.

Dans l'exposition/méthode n°13 (1995), l'exposition ne tombe pas du ciel, Rutault propose de poursuivre sa série d'après les maîtres (d/m 248). Pour la première fois une suite est donnée à cette invitation par d'autres preneurs en charge que l'artiste lui-même. Emilie Parendeau et Benjamin Seror (2) ont soumis à la signature de Rutault la réunion d'une dizaine d'oeuvres anciennes ou contemporaines, examinées et reformulées à partir des d/m.

Deux toiles à l'horizontal, mises côte à côte, peintes de la même couleur que les murs et associées à une toile accrochée verticalement sont intitulées « Gustave Courbet, Portrait de Charles Baudelaire, 1847 ». Cette installation convoque certaines données de l'oeuvre du « maître » choisi (forme, dimensions, thème, propos, mode de production, etc.), celles qui, finalement, préoccupent avant tout les preneurs en charge.

Baudelaire, Courbet, Rutault, Parendeau, Vernet.

Dans cet espace de confrontation et de dialogue, les oeuvres, a priori figées dans l'espace et le temps, révèlent plusieurs vies. Quant à savoir qui occupe vraiment la place du maître, la question reste ouverte.

Lionnel Gras

1. Depuis fin 2013, Emilie Parendeau intervient également dans L'Inventaire de Rutault (Mamco, Genève).

2. en collaboration avec des étudiants de l'ESAD Valence.

Chérie, Chéri, je m'adresse à toi. La notion de compassion est fondamentale. L'interprétation c'est le bien. Ouvrez la fosse aux chips.
Une exposition de Gilles Furtwängler
Quark, Genève
Du 18 septembre au 7 novembre 2014
Artpress, n°416, décembre 2014

Quark, nouvel espace genevois dédié aux artistes émergents, consacre une exposition personnelle à son troisième lauréat 2014 : Gilles Furtwängler.

L'artiste lausannois ouvre son exposition avec un texte en vitrine qui apostrophe le public « Chérie, Chéri » et affirme un ensemble de considérations articulant croyance et doute.

Dressé à l'entrée de la première salle, un coussin-drapeau sur lequel figure l'union sémantique: « CHACAL/ESPRIT» revendique la place accordée au double-entendre. La forme autoritaire du drapeau, ici domestiquée, rythme l'exposition et nous oriente progressivement vers une peinture de textes monumentale et vibratoire.

Puisant dans sa vie quotidienne des mots et des phrases qu'il isole et recompose, l'artiste donne à voir, à lire ou à entendre des images poétiques, se confrontant chaque fois à de nouveaux contextes. Les mots apparaissent tour à tour sous forme de peintures murales, d'objets ou de lectures. Son écriture, tendue et nerveuse, travaille sans cesse les limites du signifiant et de l'espace. Elle active, de manière elliptique, des sujets à caractère politique, critique ou existentiel, communément partagés (l'amour, la guerre ou le devenir par exemple). Par la diversité des sources librement convoquées, elle exclut les catégorisations sociales et culturelles.

Parsemés d'évocations érotiques et de mots tendres, ses textes s'adressent à la profondeur de notre être. Ils dessinent un paysage diffracté où retentissent des « effets de réel », parfois acides, absurdes ou vulgaires, qui nous empêchent de somnoler et nous autorisent à spéculer sur la véritable position d'un « je » décomplexé.

Lionnel Gras

Fabrice Gygi
les églises centre d'art de la ville de chelles
Du 11 octobre 2013 au 14 décembre 14

Patience / Concentration

Construite autour de l'articulation de trois points fixes, l'exposition spatialise, de l'est à l'ouest, trois mouvements distincts. S'associent ainsi de l'entrée de l'église à son chœur, trois sculptures monochromes qui, entre abstraction et réalisme, entretiennent de près ou de loin des relations analogiques avec du mobilier liturgique ou de la sculpture funéraire. Si le placement des sculptures dans l'espace des deux églises leur fait subir une légère transformation sémiotique, il n'en demeure pas moins que celles-ci ne forment pas pour autant un récit et continuent à se soustraire partiellement à la domination du principe de signification. Concrètement et littéralement, le travail de Fabrice Gygi, centré sur les volumes, les formes et les masses, s'occupe davantage de l'espace et de marquer le site.

En lieu et place du bénitier, dans le narthex, s'offre à hauteur du regard une première sculpture matricielle qui appelle une certaine qualité de concentration non seulement parce qu'elle est la première à être découverte et qu'elle présente plus de complexités formelles, mais également parce qu'elle synthétise le travail actuel de l'artiste et peut être lue comme l'annonce des pièces à venir.

Sans titre, 2011 (acier ciré sur socle en béton), ressemble à une possible maquette d'architecture et appartient au vocabulaire de formes que l'artiste décline actuellement. Dans cette situation, elle pourrait évoquer, dans une version moderniste, les maquettes des villes ou des églises figurées en miniature dans les mains des donateurs (rois, empereurs ou dignitaires) comme une offrande à Dieu dans l'iconographie chrétienne médiévale.

De l'échelle du bijou de petit format qui épouse notre intime quotidien jusqu'à celle de la sculpture verticale et imposante érigée dans notre ville (à Chandieu, Genève par exemple), en passant par l'installation et la performance, et de la plus brute à la plus précieuse, les œuvres de Fabrice Gygi portent sytématiquement une monumentalité qui leur est consubstantiellement attachée.

Plus loin, Gisant, 2013, composé de quatre blocs rectangulaires de grès calcaire, est disposé sur le sol de la nef. De par sa matérialité, sa forme et son titre, il trouve directement son point d'ancrage dans le lieu. Le gisant, sculpture funéraire représentant le défunt, vivant ou endormi, allongé sur son tombeau, est ici composé de formes géométriques abstraites. Elles ne renvoient à plus rien d'organique ni de directement figuratif, mais revêtent néanmoins un aspect antropomorphe (volume et disposition) comme c'est souvent le cas pour les plans d'églises en forme de croix.

Ces croix sont d'ailleurs régulièrement développées à partir du carré. Forme stable, fonctionnelle, achevée et élémentaire, le carré, « le premier pas de la création pure en art » selon Malevitch, occupe une place de plus en plus privilégiée dans le travail de l'artiste. Figure « parfaite » à l'arrêt, le carré est dynamisé par sa position dans l'espace et le déplacement du corps et du regard. Il renvoie avant tout, au monde matériel, à l'assise et à la construction. Cette construction géométrique parfaite, strictement humaine, n'est, cependant, ni l'antithèse du cercle ni l'anthithèse du monde transcendant. Dans la Bible, la Jérusalem Céleste, la ville de lumière faite d'or et de pierres précieuses, était d'ailleurs carrée : intrigante association de la richesse et du dépouillement.

Gisant est une forme du repos qui suggère une retraite, un temps suspendu ou un temps qui sommeille. Il trouve un écho direct dans la façon dont l'artiste envisage désormais le temps de manière alternative sans se soumettre à la pression du calendrier infernal d'un certain monde de l'art contemporain.

Effectivement, l'artiste s'est mesuré ces dernières années à la patience que nécessite l'apprentissage de la bijouterie. Il souhaite produire des formes persistantes qui survivent au simple présent et échappent à la dispersion. Ce premier usage de la pierre par l'artiste semble clairement motivé par un désir orienté vers davantage de pérennité plutot que vers de courtes et fulgurantes ascensions et de trop froides redescentes. Depuis l'exposition aux deux églises, cette orientation dirigée vers plus de permanence s'est notamment formalisée dans une réalisation publique pour la ville de Valparaíso (Chili) et une sculpture signalant l'entrée de la Fondation Speerstra (Suisse). Dans ces deux œuvres, l'artiste affirme son intérêt pour les espaces sacrés (les autels) et certaines formes de rites païens (l'arbre de mai par exemple).

Maintenant, le regard et l'esprit sont invités à se déplacer vers le haut. Suspendu à la charpente par une corde, à peu près à l'aplomb où devait se situait l'autel, Coulant, 2013 (acier ciré et Dyneema), est installé dans les hauteurs du chœur gothique comme un objet de culte (un chandelier ou un Christ en croix) reliant le terrestre et le cosmique, le visible et l'invisible. Coulant, conjugue majestueusement et met en tension des directions contraires : l'élévation et la pesanteur, la fluidité et un certain abandon installés au sein de formes et de volumes rigoureusement construits.

Les constructions modulaires que l'artiste produit revendiquent assez directement leur inscription dans la droite ligne des pionniers de l'abstraction (Constructions suspendues de Rodchenko, Architectones de Malevitch) et assument leur caractère parfois utilitaire ou miment un langage à forte valeur pragmatique. Fabrice Gygi, partage également, avec l'auteur du Carré noir, une profonde révolte à l'égard de l'ordre régnant et une forte relation au spirituel. Tel Malevitch accrochant son carré comme on le faisait des icônes dans les maisons paysannes russes, l'artiste dispose son coulant au cœur du centre d'art.

Ces dernières années, le répertoire de formes investi par l'artiste apparaît beaucoup plus abstrait, formaliste, souvent synthétique, quelque fois symbolique, clos et mutique. Le silence, particulièrement ambigu, apparaît comme un corrélat possible de l'autorité. L'œuvre, dans sa présence silencieuse et solitaire, sa précision et sa froideur, se trouve prise dans une ambivalence qui lui est propre. Elle est emprunte d'une profonde dualité, entre autonomie et inscription contextuelle, dénotation et autoréférentialité. En pénétrant dans les églises, entre contemplation (passivité et distanciation face à l'extériorité dure et résistante des surfaces), fascination et expérience des marges, le spectateur est confronté à trois œuvres denses et auratiques aussi apaisantes qu'inquiétantes.

Depuis le milieu des années 2000, Fabrice Gygi délaisse peu à peu, dans sa pratique sculpturale, le figuratif et le registre de l'usage au profit de l'abstraction géométrique et du symbolisme. Il inscrit librement son travail à la croisée de l'art, de l'ingénierie (rappellons le titre de la publication réalisée en 2009 à l'occasion de la participation de l'artiste à la biennale de Venise : A Manual), de l'architecture (il a d'ailleurs dessiné et construit lui-même Darse, son espace d'art-atelier à Genève) et du design. Pour les trois œuvres présentées à Chelles, l'artiste fait usage des outils de la production industrielle, de formes et de matériaux élémentaires. A l'échelle du bijou, de la maquette, de la sculpture ou de la sculpture monumentale, l'artiste amorce toujours son travail par le dessin – les toutes premières œuvres de l'artiste étaient d'ailleurs des gravures. Ses constructions aux formes géométriques élémentaires (cubes et parallélépipèdes) passent systématiquement de l'espace bidimensionnel à l'espace tridimensionnel. Elles conservent ainsi toujours quelque chose de l'image et de la maquette, qui, de couleur unie, s'attache à révéler les volumes et les espaces.

Peu d'œuvres pourraient se prêter à un dialogue aussi tendu avec un lieu qui porte si fortement l'empreinte de son ancien usage et de l'autorité dont il était dépositaire. Fabrice Gygi, qui a longtemps travaillé sur des structures nomades et des architectures temporaires, utilise le lieu autant comme un abri pour ses pièces que comme un lieu à l'autorité inhérente qu'il s'agit d'inciser. Aux deux églises, vestiges de l'ancienne Abbaye Royale de Chelles, qui, après avoir connu des usages cultuels ou profanes différents, ont été transformées en centre d'art en 2008, il désigne par des gestes de placements, d'espacements et de déplacements, l'architecture environnante, que les architectes chargés de la réhabilitation, ont choisi d'épurer.

Dès ses premières œuvres, Fabrice Gygi s'attache à révéler les conditions d'apparition et de maintien de l'autorité qui domine notre quotidien et s'inscrit dans notre chair. Il s'agit toujours pour lui de signaler plutôt que d'attenter à l'ordre. En s'appropriant, rejouant, doublant ou détournant les codes et les formes mêmes du pouvoir, ses œuvres investissent régulièrement le rôle d'agent dans la révélation et la transformation même du lieu. Aux deux églises, leur disposition rejoue sommairement les positionnements et déplacements correspondant aux cérémonies religieuses qui y étaient pratiquées. L'architecture des églises, à forte valeur symbolique et didactique, encadrait, organisait et hiérarchisait la communauté des fidèles dans l'espace de l'institution, reproduisant l'asymétrie des relations (à commencer par la division entre le clergé, les paroissiens, les catéchumènes...) et déterminant la place de chacun.

Suggérant la mise en scène et le déroulement de la cérémonie religieuse, avec des formes à la construction clairement lisible mais aux usages incertains, l'artiste reconsidère le lieu pour son utilisation primitive qu'il réactive. Il souligne son architectonique, rammène le cadre au premier plan et offre des points de rencontres pour se situer et se déplacer dans l'espace. L'écart qu'il investit se situe entre l'ordre et la subjectivité, l'intimidant rituel collectif et son impact sur la position du sujet, l'aplomb et l'apesanteur, le statique et le mouvement, l'angle droit et la courbe, le vide et le plein, le positif et le négatif, la sculpture et l'horizon de l'immatériel.

Au cours de la performance «Monopolis Spirit Reactor», l'artiste, assis sur le gisant, est aveuglé et comprimé par un masque. Composée d'un ensemble de gestes réduits et ordonnés, la performance s'apparente à une cérémonie. A la vue de l'artiste, plongé dans un état apparemment subit et violent, la sculpture se manifeste tout à coup davantage comme une pierre tombale. En effet, dans un court-circuit temporel hyperréel, avec distance et prémédidation, l'artiste la considère manifestement comme le prototype de sa propre sépulture, l'image de sa propre disparition. Une ancienne nécropole se situerait d'ailleurs sous l'église Saint-Georges. La dimension existentielle associée à un espace abstrait caractérisait également la démarche de Malevitch qui, s'adressant à un ami, affirmait : « Quand il me vit, il me dit tout bas: nous serons tous crucifiés. Ma croix, je l'ai déjà préparée. Tu l'as sûrement remarquée dans mes tableaux». Malevitch avait également dessiné son propre cercueil orné de formes géométriques (un cercle, un carré et une croix), et même planifié une cérémonie suprématiste pour son enterrement.

Ce geste de soustraction au monde lui procure un état que l'on pourrait qualifier de méditatif, qui nous permettrait aussi, par procuration ou transposition, de nous affranchir du poids d'un réel uniformisé et défaillant comme si, l'espace d'un instant, ce monde qui nous regarde, ne parvenait plus à nous impressionner. Entre le marbre froid sur lequel je suis assise en le regardant et la présence charnelle des autres visiteurs, cette troublante image m'a semblé dans le même temps jouissive et amère, magnétique et distante, comme si, dans un état proche du mort-vivant ou du vertige schizophrénique, je ressentais du plaisir et de l'effroi à expérimenter l'écart. Ainsi, l'apparente anesthésie ou conditionnement que pourrait, à première vue, susciter cette situation (encore une fois par transposition) apparaît au contraire et sans conteste comme un champ d'énergie et d'expérience intenses qui procure un état d'extrême conscience de soi, de l'espace et du temps.

Tout comme plusieurs œuvres de l'artiste, souvent et métaphoriquement, destinées à accueillir (tentes, gradin...) ou contrôler (cages, pilori, économat) des personnes, ici c'est le lieu qui est questionné dans sa capacité à les fédérer, les gérer ou les soumettre. Les œuvres renvoient à un lieu déserté depuis bien longtemps de ses auditeurs dociles. L'espace largement vide est laissé disponible pour l'investir mentalement et pour éprouver de manière quasi matérielle son silence. Contrairement à Venise où l'artiste avait transformé l'usage de l'église San Stae, en la transformant en économat comme on aurait pu le faire en temps de crise, à Chelles, il renvoie à l'usage premier du lieu, sans mise en scène grandiloquante mais avec une puissance magistrale manifeste.

Fabrice Gygi met à jour des systèmes sans poser dessus un regard dogmatique, sans se livrer ni à la confession, ni à l'emportement, sans procurer de signification monolithique ou de direction coercitive. Le spirituel, dans sa dimension individuelle et intérieure, et l'expérience de l'immatériel, occupent une place

essentielle dans son travail, notamment dans ses récentes performances qui reposent sur la concentration (et parfois l'effort).

Dans un langage sobre et retenu, lapidaire, il nous propose des surfaces immobiles et réflechissantes qui ne se livrent véritablement que si l'on accepte de ralentir le pas et de les expérimenter activement dans le calme et sans attendre d'elles une révélation, une consolation, ni même un pourquoi. S'écartant de l'ordre ou du discours, refusant d'assigner une vérité ou un sens dont dépend le dévot et de souffrir de l'impératif et du normatif, Fabrice Gygi nous offre des points de suspension à l'échelle ambiguë.

Lionnel Gras

*Le titre de cet article est librement emprunté à un texte de Gilles Furtwängler.

« An object thrown from a country to another, and returned » (1)

COB#2, Réactivation et actualisation d'une exposition historique de la N.E. Thing Company (Iain Baxter&): « L'histoire de l'art à l'ère... », du 25 avril au 19 mai 2012, Musée des Moulages / Université Lumière Lyon 2, Lyon et « COB#2 : remise en forme d'une exposition », du 5 juin au 21 juillet 2012, CAP, Saint-Fons.

À la veille des Jeux Olympiques, le commissaire d'exposition Fabien Pinaroli met en place plusieurs occurrences – dont deux expositions stéréoscopiques – qui, toutes, permettent, avec liberté et humour, de reconsidérer, réagencer, redéployer, réécrire, reconnecter, remettre en jeu, étape par étape, l'exposition et la publication Celebration of the Body (CoB#1) de l'artiste canadien IAIN BAXTER&, pionnier de l'art conceptuel, et de sa femme Ingrid, alors regroupés sous le nom de N.E. Thing Company.

Présentée lors des Jeux Olympiques de Montréal en 1976, Celebration of the Body (CoB#1), réunissait un corpus d'œuvres, de reproductions d'œuvres et de documents hétérogènes qui entendaient « célébrer le corps ». Les multiples artefacts, rassemblés sur le même terrain de jeu, se rattachaient à des sphères dépassant le territoire figé de l'art en vue d'indexer, dans une perspective critique et impertinente, différentes représentations possibles du corps. Dans ce projet initial sont déjà nécessairement présentes les notions de décalage et de différé puisqu'il s'agissait, en parallèle de l'événement sportif, essentiellement de «re-présentation».

Si une exposition historique devenue figée, vide ou léthargique a subi les altérations du temps, la corruption ou la perte d'information, il n'en reste pas moins qu'elle peut être considérée et manipulée comme un matériau séminal déterritorialisé, un statement ouvert qu'il s'agit de réactiver et d'augmenter, une matière qu'il s'agit d'informer, de condenser et d'étirer à la fois, pour en révéler les possibles qui, dans l'espace et le temps, l'excèdent. C'est une réflexion que Mathieu Copeland développe et précise notamment dans la série d'expositions intitulée « Reprise »: « À partir de la liste du catalogue, une approximation de toutes les œuvres est rassemblée et unie dans un format qui n'a besoin que d'être imprimé pour générer un autre "bootleg"; un écho lointain de l'original, une exposition évoluant à partir de ce qui exista autrefois, et qui se trouve désormais en constante expansion. » 2

La première étape intitulée « CoB#2: L'histoire de l'art à l'ère...», investit à juste titre le Musée des Moulages de l'Université Lumière Lyon 2. Les œuvres, non hiérarchisées, présentées dans une horizontalité affirmée, murmurent dans l'espace « qu'il n'y a plus un auteur pour une œuvre unique mais une multiplicité d'auteurs pour plusieurs réalisations potentielles de chaque œuvre. » 3 Au cœur de l'exposition, la scénographie géométrique de Ludovic Burel, conçue pour l'exposition Archives du biopouvoir comme un ensemble de sculptures conceptuelles et minimales utilitaires, organise et canalise cette masse de données visuelles et textuelles qui circule en continu, dans et au-delà de l'exposition, à commencer par l'espace virtuel. Cette installation structurante crée des solitudes et des rassemblements entre des œuvres qui agissent, pour la plupart, dans des espaces interstitiels et particulièrement au sein de publications et d'imprimés (Yann Sérandour), et qui se fondent sur la notion de copie (Gabriele di Matteo).

Dans un principe d'équivalence et dans un esprit « d'indisciplinarité », de « déligitimation » de la sphère artistique, l'exposition incorpore des pratiques artistiques faisant usage aussi bien de documents que de photographies (Triple Candie). Et, dans une offensive à l'égard non seulement de l'original, de l'autorité de l'artiste mais aussi de l'unité de contenu, de lieu et de temps, elle privilégie les pratiques dans lesquelles la copie, le plagiat, le multiple, la collaboration

et le différé sont le moteur même du travail. L'exposition emprunte également à l'univers cinématographique (remake, cadrage, montage) et les films présentés, ainsi que l'œuvre Intaglio. Audrey Munson (2008) d'Andrea Geyer qui rythme et ponctue le parcours de l'exposition, renvoient à la construction des représentations collectives.

La seconde exposition au CAP Saint-Fons « CoB#2 : Remise en forme d'une exposition » rassemble davantage d'œuvres « matérielles » de formes hétéroclites qui exhibent diverses perceptions du corps à travers le regard d'artistes historiques et contemporains. Elle rejoue la mise en espace de l'exposition de 1976 et propose une articulation des visions des corps repensée à l'aune des notions de « biopouvoir » et « d'administration des corps » et des enjeux actuels. Contrairement à ce que pourrait annoncer le titre « Celebration of the Body », le corps apparaît, dans les œuvres et les fiches d'information proposées, souvent disgracié, vulnérable, contraint ou diminué, disqualifiant d'emblée les notions de concurrence, de compétition et de performance. Dans toute l'exposition, la vidéo, média-type du différé, est également très présente (Clarisse Hahn, Noëlle Pujol, Franck Scurti, Jérôme Bel...). Ici, même une expérience physique et une manipulation d'objets muséographiés sont autorisées : Emilie Parendeau nous propose d'activer et de s'approprier des répliques d'objets Fluxus. L'artiste, qui s'intéresse essentiellement aux œuvres « partitions » existant « à l'état de langage lors de leur conception par leur auteur » et qu'elle active depuis plusieurs années au sein du projet À LOUER, a réalisé des répliques des jeux d'échecs inventés par George Maciunas et Takato Saiko. Inspirée par les Jeux Olympiques Fluxus, organisés en 1970 par George Maciunas et Robert Watts, l'artiste invite également un groupe d'enfants à inventer de nouvelles règles et de nouveaux accessoires pour jouer au ping-pong.

L'ouverture de l'exposition est marquée par un ensemble de pièces performatives dont celles des artistes Ludovic Burel et Ju Hyun Lee, KVM (Korean Vitra Museum), 2012, qui nous permettent de mesurer que la constellation d'œuvres, de signes, et d'informations véhiculée et réunie dans ce projet est en extension continue. Elle est modélisée successivement dans des expositions qui sont tout aussi bien des arrêts sur images diffractées que des starting-blocks temporaires et instables. Dans cette course à la mise en forme renouvelée de partitions phénoménologiques dans de nouveaux circuits, le commissaire et son équipe3, affranchis des codes convenus de l'exposition, loin d'être à bout de souffle, nous convient à participer en septembre 2012, à Londres, à deux journées d'étude intitulées Towards Minor Histories of Exhibitions and Performances.

Lionnel Gras

1. Œuvre du département COP (Copy et Plagiat) de la N.E. Thing Company, 1966-1978.

2. www.reprise.me

3. Jean-Baptiste Farkas et Ghislain Mollet-Viéville, « À propos des "énoncés d'art" », Critique, Paris, n°8 / 9, 2010.

4. Fabien Pinaroli a notamment élaboré la première exposition avec une quinzaine d'étudiants de l'université Lyon 2 et a mené un projet participatif pendant plusieurs mois avec des sportifs de la Ville de Saint-Fons.

BABANANALILITÉTÉ
Aloïs Godinat
La Salle de bains – Lyon
Du 5 février au 23 mars 2013

Après un artiste accroupi, des monochromes roses et une chorale, récemment présentés au centre d'art contemporain Circuit de Lausanne, Aloïs Godinat investit l'espace de la Salle de bains de Lyon avec une partition et des séquences visuelles et sonores systématiques, intenses et minimales. Entre répétition, amplification et condensation, l'exposition convoque un refrain à la fois proche et lointain. La pratique de l'artiste suisse Aloïs Godinat (né en 1978) est essentiellement centrée autour de la sculpture de petite taille, l'utilisation de matériaux pauvres, de l'imprimé, de formes et de gestes conjugués au passé, et d'expérimentations sonores. A l'occasion de son exposition personnelle BABANANALILITÉTÉ, Aloïs Godinat poursuit ailleurs et autrement ses recherches formelles et conceptuelles sur les objets récurrents qui constituent son répertoire.

Ici, des sculptures inédites, à la fois élémentaires et extrêmement réfléchies, souvent empreintes d'un humour certain, acquièrent un nouveau relief dans un mode d'apparition recomposé et des espaces étendus, assurément favorables à l'aléatoire et à la contemplation active. Pour la première fois, l'artiste recourt à la vidéo de manière systématique et à l'échelle de l'exposition. Présentée à la foire d'art contemporain Liste de Bâle en 2012, une vidéo appartenant à cette nouvelle famille, représentant un ruban enroulé sur lui-même filmé en plan fixe dans un cadre serré, peut être lue comme l'annonce de la présente exposition. L'invitation de la Salle de Bains est l'opportunité pour l'artiste de prolonger et de multiplier ces expériences vidéos et d'en présenter une nouvelle série, réalisée entre mai 2012 et janvier 2013.

L'exposition composée de cinq vidéos donne à voir des objets proches des sculptures précédemment réalisées par l'artiste. Les formes (la cloche, la spirale, l'affiche), les objets usuels notamment enroulés ou élastiques ainsi que les matériaux bruts renvoient de manière assez évidente au répertoire constitué par l'artiste au fil des années. Néanmoins, des incertitudes demeurent quant à la nature et au statut de ces objets. Ces objets filmés ont été composés et/ou reconstitués pour ces vidéos et n'existent pas en tant que sculptures autonomes. Aloïs Godinat propose un nouvel usage de son répertoire d'objets en lui procurant une visibilité augmentée et différée par l'emploi de la vidéo. Ainsi, l'exposition BABANANALILITÉTÉ inaugure une nouvelle étape dans son travail. La scénographie Imaginée pour l'exposition longe et prolonge autant qu'elle ceinture, structure et ouvre l'espace. Elle invite le public à occuper tout l'espace d'exposition depuis ses marges jusqu'à son centre et offre aux événements sculpturaux un cadre qui les sublime. Il s'agit de ménager des conditions d'appréhension des oeuvres qui permettent à l'essence de ces objets de se révéler dans un mouvement imperceptible (celui de l'enregistrement) et une tension manifeste. L'objet enregistré, devenu image, s'unit dans l'épaisseur à l'espace d'exposition. Comme dans un va-et-vient, le travail de sculpture est mis à distance pour explorer autrement ce qu'expriment d'étonnamment peu commun ces objets choisis.

Cinq vidéos projetées sur des surfaces monochromes ouvrent l'espace sur une série d'objets filmés. Ceux-ci entretiennent différents types de relations analogiques avec les sculptures archétypales. Babananalilitété (2013) est la réplique, dans une autre matière, d'une spirale régulièrement présente dans le travail de l'artiste comme une signature en boucle qui apparaît souvent seule et isolée et qui, ici, par son agrandissement, perd sa dimension auratique pour acquérir une puissance magistrale. Carton (2013) est la déclinaison d'un ensemble de pièces existantes. Seul son format est modifié. Le carton - matériau

de prédilection de Robert Filliou - est non seulement envisagé pour sa matière mais également pour les déclinaisons sémantiques qu'il offre. Caoutchouc (2013) est la forme la plus pure et ouverte et fait allusion aux sculptures abstraites de Hans Arp. Aloïs Godinat a isolé un composant d'une sculpture existante pour en former une nouvelle. Les opérations de répétition (l'affiche), d'hybridation et d'amplification (La cloche à manche, 2013, est agrandie par rapport à son modèle et évoque la production et la diffusion d'un son) ont également été privilégiées. Ces objets ordinaires épurés partagent cette capacité à condenser un possible déploiement.

Quand ils sont denses et ramassés dans leurs matérialités et leurs formes, ils suggèrent un étirement physique possible (l'affiche, le ressort) et quand leurs significations sont schématiques (la cloche, la spirale) ou elliptiques (le caoutchouc), ils convoquent également des suggestions sémantiques étendues. L'emploi récent de la vidéo offre précisément à l'artiste la possibilité de cadrer, de décontextualiser et de positionner ses objets dans un espace, une durée et un temps autres. Disposés dans un environnement dépouillé et filmés en plan fixe sur des aplats colorés, ces objets filmés inscrivent la démarche de l'artiste dans la continuité de deux traditions qui oscilleraient entre Tree Movie de Jackson Mac Low (1961) et Empire d'Andy Warhol (1964). Les objets sont condensés et le temps comme étiré ; le montage est réduit au minimum et l'exigence narrative évacuée. Lorsqu'une image seule est saisie, immobilisée au sein d'une vidéo, un mouvement continu du temps et une répétition « infinie » du processus caractérisent néanmoins cet enregistrement. L'écoulement de l'idée, du temps et de l'image n'est pas contrarié. Même si un « générique» détermine la durée de l'événement, les plans fixes et l'immobilité des objets filmés contredisent la fonction usuelle de l'enregistrement des images et la structure conventionnelle de la vidéo. Des pauses laissent au regard, l'espace d'un instant, la possibilité de se prolonger dans la douceur d'aplats colorés aux tons légèrement surannés. Cette attention, portée à l'objet construit - ici presque dessiné - décontextualisé (reproduit et exposé) et dématérialisé (la sculpture devient une image et l'objet agrandi gagne en abstraction) ainsi que le déplacement de son usage, de son contexte d'apparition et de transmission, exacerbent à la fois le potentiel d'abstraction de ces objets et leurs capacités à être re-sémantisés.

Au milieu du déroulement de ces films, une sculpture solitaire et discrète est chargée de diffuser, à elle seule, tous les extraits sonores correspondants à chacune des cinq vidéos. Toujours en déséquilibre, cette enceinte inclinée, posée au sol mais bancale - qui accompagne régulièrement l'artiste, d'exposition en exposition - accueille les quelques indices et pistes de lecture de ses projections. Participant à dessiner l'espace physique de l'exposition, les sons diffusés déterminent également les durées des vidéos elles-mêmes. Signalant un dysfonctionnement ou une fonctionnalité révoquée, l'enceinte en déséquilibre, tout comme les objets représentés, indexent et suggèrent des usages et manipulations possibles mais suspendus, qui restent au demeurant assez indéterminés dans le temps et ambigus de par leur nature.

Considérant le son comme un catalyseur de la vision, l'artiste a invité un musicien, Benoît Moreau, à composer un air de musique uniquement à partir d'instructions verbales. Ils ont élaboré ensemble la syntaxe visuelle et sonore de l'exposition. L'interprète considère la demande et imagine à partir des seules descriptions orales ses transpositions musicales. Aloïs Godinat a enregistré la « performance» instrumentale improvisée à la flûte de son interprète et a sélectionné, pour chaque objet présenté, un fragment mélodique, dynamique et accidenté. Le son prend l'allure d'une invitation à se déplacer d'objet en objet. L'exacte correspondance entre chaque objet et la pièce musicale dont il est la partition abstraite reste volontairement indéterminée pour le visiteur: les simultanéités visuelles et musicales aléatoires sont aussi essentielles au développement du scénario. Ainsi, les sons de la flûte conditionnent l'appréhension de ces films tout en laissant le spectateur libre d'entendre et de voir les multiples combinaisons possibles.

Virtuose de la mise en titre, l'artiste choisit ses titres pour leurs qualités graphiques et sonores. Le système de correspondance entre l'oeuvre et le titre est souvent très direct, anti-héroïque et drôle, à la limite parfois de l'« asémantique ». Les titres désignent le contenu ou la forme de l'oeuvre de manière littérale. Et pourtant, ils introduisent un jeu de variations sémantiques et sonores riche et assurément essentiel à la lecture de l'oeuvre. Dit autrement, ce qui pourrait se situer au seuil d'un réalisme déceptif est paradoxalement ce qui se réfléchit le plus.

Dans un langage proche de celui des artistes Fluxus, Aloïs Godinat propose un schéma de réception esthétique horizontal: aucun élément ne fait autorité sur le spectateur, peu d'oeuvres matérielles sont présentes dans l'espace d'exposition, l'artiste se met en retrait, le « spectacle » est annoncé mais toujours reporté, la classification toujours inappropriée. Les circulations et la contemplation active sont recherchées. Une dimension poétique, suggestive est expressément revendiquée. Banal ou distrait, l'acte, observé, ordonné et rythmé, mais continu, devient simplement et extrêmement signifiant.

Lionnel Gras

AILLEURS ET AUTREMENT
Christophe Cuzin, Jean-Baptiste Farkas, Lawrence Weiner, Yann Sérandour, André Raffray, Robert Filliou, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Mel Bochner, Ernest T... et les étudiants de l'option ScIE.

LiveInYourHead, Institut curatorial de la Head – Genève
Du 10 novembre au 31 décembre 2011

L'exposition Ailleurs et autrement réunit un ensemble d'oeuvres à « activer » et/ou à interpréter; des oeuvres qui privilégient les attitudes aux formes, l'actualisation à la permanence, le partage à la possession, l'appropriation à l'autorité, l'allographie à l'autographie. Sous le signe de l'ubiquité, de la diffraction, ce projet se fonde sur les notions de traduction, d'oeuvre comme partition, comme mode d'emploi « existant à l'état de langage chez son auteur » (E. Parendeau). Une série de protocoles, de statements et d'instructions choisis donnent alors naissance à un ensemble de formes diverses, traversant les pratiques de la peinture, de la vidéo ou de l'installation, de l'objet, de la sculpture ou de l'action. L'exposition propose alors d'expérimenter, au risque du vertige, les diverses réalités – possibles – d'une même pièce, actualisations infinies variant selon les types d'activation et de manipulation opérés. Les notions même d'auteur et d'originalité, de réception et d'interprétation, y sont abordées sans détour en proposant, ailleurs et autrement, ce qui a été amorcé par d'autres.

L'histoire nous apprend que ces ambitions, dès les années 1960, sont au coeur des préoccupations, notamment et entre autres, des artistes Fluxus et Conceptuels. En témoigne une exposition comme Art by telephone (1969, MCA, Chicago). Ces pratiques, qui engagent de nouvelles définitions et modalités d'apparition de l'oeuvre d'art, se trouvent continûment questionnées depuis, et jusqu'à nos jours, dans des projets tels Interchangeable généralisé de Claude Rutault (1983, curateur : Ghislain Mollet-Viéville, ARC, Paris), Do-it (1993, curateur: Hans Ulrich Obrist), Instructions (1992, curateur: Liam Gillick, Galerio Gio Marconi, Milan), John Armleder/Angela Bulloch/Pierre Joseph/Jonathan Monk (1998, Le Spot, Le Havre) ou plus récemment TOOL BOX (2008, Entre-deux, curateurs: Ghislain Mollet-Viéville, et Christian Ruby, Paris).

Ailleurs et autrement propose, aujourd'hui, de mettre en perspective, de s'emparer et de revisiter une sélection d'oeuvres issues de cette « famille »: leurs contours, précis, directifs, univoques, sont au contraire parfois plus instables, suggérés, en attente d'opérations nouvelles. Elles induisent toutes « qu'il n'y a plus un auteur pour une oeuvre unique mais une multiplicité d'auteurs pour plusieurs réalisations potentielles de chaque oeuvre » (J.-B. Farkas et G. Mollet-Viéville). Les étudiant-e-s sont dès lors convié-e-s à imaginer et mettre en forme, dé-multiplier et épuiser les interprétations possibles des oeuvres dans le cadre et le lieu donnés du projet. L'exposition offre donc une vision stéréoscopique, en miroir, des mêmes pièces interprétées. Plusieurs intervenants, investis dans le projet depuis ses prémices, informent le processus de réflexion, de production et d'installation: Jean-Baptiste Farkas, Yann Sérandour et Ghislain Mollet-Viéville. L'exposition permet dès lors d'appréhender les trois stades d'une oeuvre « activable »: du protocole, de l'activation/réalisation à la documentation, elle donne la possibilité d'éprouver et de penser des « oeuvres outils » depuis leur formulation jusqu'à leur présentation.

Un ensemble de pièces structure le projet. Les MONOCHROMES, MALPEINT, PAS ASSEZ de Christophe Cuzin présentent un système rigoureux de contraintes (schémas, techniques, matériaux) qui encourage néanmoins à une certaine « désinvolture », à la subjectivité, notamment dans le choix des couleurs. Yann Sérandour, avec World Mirrors (2011) offre la possibilité de re-produire une oeuvre existante tout en ayant la liberté de repenser son accrochage. Le rôle de l'interprète, ici, couvre un spectre inédit : de la position de « simple » exécutant, à celle d'inventeur, créateur invité à concevoir des oeuvres à partir de

propositions extrêmement ouvertes (IKHÉA©SERVICE N° 13) à celle de metteur en scène, travaillant au dialogue et à la contamination des oeuvres entre elles dans l'espace. Quelques pièces historiques « jumelles », en « diptyques », « dédoublées » articulent l'exposition: André Raffray, Les trois ordres de Jacques Villon: D'après Villon, 1939 – D'après Nature, 1987; Ernest T., Mondrian, 1989; Mel Bochner, Transduction, 1968). Elles sont elles-mêmes choisies par les organisateurs en suivant, eux-mêmes, les instructions d'un statement de Jonathan Horowitz: Choose two things that are similar and or different (2002).

Peintures murales ou sculptures (Alison Knowles, Homage to Each Red Thing, 1996), oeuvres légères, substituées, sinueuses, disséminées, suggérées en creux, voire absentes (Stephen J. Kaltenbach, Instruction, Start a rumor, 1969; Jean-Marie Krauth, Au lieu de, 1994): hétérogène, Ailleurs et autrement varie les angles de vue. L'exposition, fondée sur un principe d'interprétation multiple, discontinu, donne à voir autant d'actualisations d'un processus collectif, arbitraire. Cette logique instable, aléatoire, ouverte à l'inconnu, ne laisse présager des formes que prend la réalisation finale des pièces. Chaque étudiant-e réalise par ailleurs une oeuvre, conçue sous la forme d'un mode d'emploi, qui est ajouté au corpus. Celle-ci apparaît (à l'image du Jeu des sept erreurs) comme une ultime « erreur » glissée dans une exposition qui revendique les écarts de conduite, les contretemps et les dissonances inhérents à une entreprise en attente de multiples possibilités d'application. L'ouverture du projet est conçue comme une soirée d'activations orchestrée par les étudiant-e-s eux-mêmes. Pensée sous le signe de l'IKHÉA©SERVICE N° 50, elle entend « Etablir le désordre ». Ailleurs et autrement est alors mise en tension par une série d'oeuvres composant un véritable programme se déroulant dans le temps et l'espace de l'exposition.

Lionnel Gras

MARIE-LOUISE
Une exposition de Laurent Kropf

Piano Nobile - Genève
Du 4 au 27 novembre 2010

Partant régulièrement d'une structure au fort potentiel narratif (la vie d'un personnage historique, une expression polysémique, un extrait de film, un slogan) Laurent Kropf se préoccupe de liens, de coexistences, de relations possibles entre des unités distinctes pour modéliser de nouvelles entités formelles et conceptuelles. Chacune de ses expositions est un territoire à explorer sous le signe de l'index, du fragment et de la synecdoque. Fondée sur la filiation au pluriel, Marie-Louise apparaît comme une constellation de signes liés plus ou moins souterrainement.

Au seuil de l'exposition, un texte qui, selon la logique du collage, vient se mêler à l'ancienne enseigne comme un signe ajouté, annonce une réalité fluctuante, équivoque, à entrées multiples. Tel une citation tronquée ou un « statement » à activer, For momentary language, est une évaluation de film par la Motion Picture Association of America (MPAA) susceptible de subir interprétations, transformations et disparition. D'emblée, ce texte nous informe qu'il ne s'agira pas de faire le point définitif sur une chose, de régler une question ou de faire autorité.

L'écrit, tout comme le livre en tant qu'objet figuré ou suggéré (Hélas, Emergency, Le vieux père), occupe une place cardinale dans le travail de Laurent Kropf. Les mots condensent un maximum de propositions dans un minimum de matière. Souvent employés au sein de champs lexicaux paradigmatiques, ils représentent un point de rencontre privilégié entre les subjectivités de l'artiste et du public et témoignent du fait que le langage n'est pas toujours transparent.

L'artiste affectionne également les matières élémentaires, des plus brutes (le sable, le bois) aux plus précieuses (le bronze), qui entretiennent une relation forte au temps et à l'origine, tout comme la technique ancestrale du moulage employée pour plusieurs pièces. Ces oeuvres, de petit format, sont placées dans une intimité certaine avec le spectateur.

Déployé sur le sol de la galerie, Le diamant de l'apprenti montre la prééminence d'une technique maîtrisée et normative. De même que Trop grand pour faillir, il signale que l'autorité assoit souvent sa légitimité sur une connaissance ou une compétence précises. Il illustre la suprématie des formes canoniques de la taille sur la pierre dans un matériau antithétique à la nature de ce qu'il représente.
L'exposition convoque plusieurs figures de héros, réels ou imaginaires, identifiables ou implicites, anciens ou contemporains et souligne ainsi que le besoin archaïque de mythes et de héros tutélaires demeure toujours ancré dans la psyché humaine. Trop grand pour faillir se matérialise dans une sculpture en bronze représentant une main de cowboy gantée qui s'agrippe à une corde pour tenter de rester 8 secondes sur le dos d'un taureau furieux. Dans cette démonstration d'habileté, la chute du héros est cependant inévitable... Silencieux et fragile, Le mythe, constitué d'un ensemble d'épées réalisées d'après la forme du moule de celle maintes fois dérobée à la statue de la Justice située place de la Palud à Lausanne, ne manque pas d'exhumer une multitude d'aventures et de récits.

Laurent Kropf se joue de la réplique, de la répétition, du double (Hélas, Tesson, Le roi vient quand il veut). Pour Hélas, la forme du moule de base -une page- est la même pour chaque pièce mais il s'agit bien, à chaque fois, d'une sculpture différente puis qu'une intervention explosive est venue graver dans la matière du moule originel le souvenir de son souffle. Un autre multiple, en forme de tesson de miroir, renvoie notamment au mythe tragique de Narcisse, victime d'une

autoréférence manifestement insuffisante. Ne nous rappelle-t-il pas qu'« un jeune con a toujours besoin d'un vieux con pour lui montrer la route » ? 1

Dans Présentation d'une collection, l'artiste fait état de sa collection de textes et d'images de bande-annonce de films où l'on voit les grands thèmes moraux utilisés comme des slogans publicitaires; l'éthique, ensemble de valeurs collectives à prétention universelle, est dans ce cas directement mise au service du monde économique.

De la notion d'autorité, que ce soit celle du spécialiste, du héros, de l'ancêtre, de l'Etat..., Laurent Kropf retient essentiellement l'expression formelle de ses codes et de ses valeurs pour en extirper les potentialités esthétiques. Ainsi affirme-t-il « Ce que je cherche avant tout, c'est une poétique de l'autorité, une image de l'autorité qui va au delà du Napoléon sur son trône peint par Ingres, visible au Musée du Louvre: que cache l'homme que l'on voit, séparé de nous par un code de représentation, une marie-louise et un système d'alarme? ».

Lionnel Gras

1. Sylvain Ménétrey, « Il a fait toutes les guerres », Le vieux père, Laurent Kropf, Boabooks, 2010

« Paul Viaccoz », Sot-l'y-laisse, Genève, Fonds municipal d'art contemporain (FMAC)

Vingt pavillons et un train est présenté pour la première fois au Centre pour l'image contemporaine de Genève, en 2005, à l'occasion de l'exposition monographique de Paul Viaccoz, Attention à la suite, ayant pour thème la solitude et l'enfermement. L'installation réunit différents médiums: vidéo, photographie, maquette, objet, texte, que l'artiste utilise depuis les années 2000 après avoir essentiellement développé un travail de peinture.

Disposées sur une grande table, vingt maquettes de pavillons entourés d'un jardin à la composition géométrique, sont alignées face à face. A l'état de conservation, chaque maquette en bois est rangée dans une boîte soigneusement fabriquée par l'artiste. Cette boîte contient notamment : cinq compositions florales sous forme de puzzle constituant le jardin, une photographie du pavillon et de son jardin assemblés, un livre reproduisant les plans du pavillon et les plans des jardins prédéfinis par l'artiste, des planches de botanique ainsi que la liste des variétés sélectionnées (chaque couleur employée correspond à une variété bien précise). Un train électrique fait l'aller et retour entre ces deux rangées de pavillons identiques. Au bout de la table, une écran est divisé en deux parties : d'un côté, un train parcourt des villes européennes suivant un itinéraire improbable, de l'autre, des catastrophes qui ont marqué ces villes sont reproduites avec des jouets dans de sombres scénettes. Sur chaque côté de l'écran, apparaissent régulièrement des vues d'une maquette de train.

Les images ténébreuses de la vidéo démentent l'ordre exemplaire de l'installation et font basculer l'ensemble dans un registre macabre. Elles introduisent une part d'irrationalité dans la logique organisatrice du système global. Ces pavillons mutiques, où tout est rationalisé à l'extrême, renvoient à l'architecture panoptique et au sentiment de solitude des individus qui occuperaient ces tours. La vision panoramique s'inscrit dans une corrélation nécessaire au système panoptique. Le texte (ou l'extrait de texte ?), reproduit sur une cimaise adjacente, indique le trajet que le train poursuit. Nous ne pouvons en identifier ni l'origine ni les personnages. Tout comme ce train fou, abandonné à lui-même dans un éternel va-et-vient digne du mythe de Sisyphe, la narration semble n'avoir ni début ni fin et participe à inscrire l'installation dans une tonalité proche de l'absurde.

La rationalisation et l'ordre à outrance conduisent inévitablement à un état de surveillance ou à sa déclinaison la plus obscure, comme le rappelle brusquement ce train qui résonne peut-être encore du cauchemar concentrationnaire. Autrefois symbole de progrès, le train semble livrer ici une vision négative de la modernité. Dans un registre peut-être un peu moins apocalyptique, les images de la vidéo présentent des similitudes avec les récentes maquettes des frères Jake et Dinos Chapman, qui proposent des scènes vertigineuses dans lesquelles des milliers de soldats nazis s'entretuent (Fucking Hell). Les jardins pourraient renvoyer à ces parterres de fleurs que les nazis faisaient entretenir dans les camps comme un leurre visant à faire croire à un semblant d'humanité. Toutefois la narration reste ouverte, l'abstraction possible et les associations libres. Plutôt qu'un mémorial, l'installation est une amorce féconde pour la réflexion. Les pavillons, par exemple, évoquent aussi bien des prisons que des asiles d'aliénés, souvent situés en périphérie des villes ou près des lignes de chemins de fer. L'artiste s'intéresse au monde « de la psychiatrie, de la périphérie, de la marge ». Peut-être parle-t-il davantage d'une errance sans repos à laquelle on aurait été condamné (faute de pouvoir payer quelque obole à Charon ?), d'un cauchemar dont on ne se réveillerait jamais, d'un train sans chauffeur ni mécanicien dont on ne pourrait pas déclencher le freinage d'urgence ?

Le territoire statique, exagérément rationalisé, quadrillé et balisé de dispositifs de contrôle s'oppose au parcours sibyllin décrit par le texte. Paul Viaccoz s'intéresse aussi à l'architecture, à l'urbanisme et, plus précisément, aux territoires refoulés par l'organisation urbaine. Avec les pavillons et leurs jardins clos,

l'artiste construit une contre-image parfaite de New Babylon (développée par Constant), cette ville idéale en perpétuelle mutation dans laquelle rien, ni personne, n'est figé. Ces rangées de pavillons identiques s'apparentent à un non-lieu qui « ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude »1. Pourtant, Paul Viaccoz dépasse l'idée de l'architecture moderniste qui divise les hommes en inventant un territoire dans lequel il est fondamentalement question de déplacements: circulation physique et mentale du spectateur, vagabondages psychiques et discursifs de l'artiste, mouvement réel et imagé du train, écart temporel. Si l'on considère le déplacement en tant que processus intellectuel et psychique, on s'autorise à appréhender l'œuvre comme un labyrinthe spéculatif aux itinéraires multiples. Néanmoins, certaines visions fortement connotées, comme celle par exemple, de l'homme impuissant face au train qui part pour les camps ou encore, celle de l'homme subissant dans sa cellule l' omniscience invisible de son geôlier, pourraient apparaître sans doute plus spontanément, aux esprits que l'artiste interpelle. Il s'agit davantage d'un parcours bricolé dans un intervalle entre réalité et fiction, souvenir et hantise, et dont le champ d'investigation et les enjeux transcendent des faits historiques précis. Le rapport à la temporalité et à la vraisemblance est désinvolte créant ainsi une distance révélatrice et créatrice qui encourage l'esprit à circuler dans les interstices ouverts et l'imagination à faire œuvre.

Le travail de Paul Viaccoz valorise les rapports hétéro-chroniques possibles entre des images fixes et des images en mouvement, entre le direct et le différé, entre le mobile et l'immobile et parvient par là-même à briser l'irréversibilité du temps « comme si on se trouvait en présence de plusieurs voies ferrées qui s'entrecroisent, bifurquent, et sur lesquelles le temps file dans des directions différentes, voire opposées »2. L'installation n'est pas sans rappeler les panoramas du début du XXème où les spectateurs, assis dans des répliques de wagons, contemplaient un paysage dont les différents plans se déplaçaient à des vitesses distinctes. La forme de la réitération est présente dans la succession de plans identiques (les pavillons) et se retrouve également dans les scènes types de catastrophes, présentées en boucle dans la vidéo. L'image d'un éternel retour, conciliant temporalité et éternité, se cristallise dans la course sans commencement ni fin du train. Il pourrait s'agir à la fois, d'un retour sur les lieux où les événements se sont produits, comme si l'on faisait une « marche arrière » motivée par la nécessité de se souvenir et d'un retour vers un futur, espérons-le, dissemblable. La faculté de l'artiste à envisager l'axe temporel de manière alternative se lit également dans les nombreux hiatus temporels qui traversent l'installation: au sein même de la vidéo ; entre la durée déployée dans la course continue du train électrique, le temps de la vidéo et le moment de la narration; entre « le temps mort » d'un monde pétrifié et celui du voyage ininterrompu du train de la vidéo dont les images semblent d'ailleurs être enregistrées mécaniquement par un dispositif de surveillance placé à l'arrière du train.

Ce territoire aux multiples temporalités dont le personnage central serait une « bête aveugle et sourde qu'on aurait lâché parmi la mort »3 et excédant parfois toute cartographie cognitive est ainsi entièrement saisi d'angoisse et de spectralité. Dans ce décor inhospitalier, nulle âme qui vive. « Les machines à habiter »... ont été désertées4. L'absence de vie humaine, dans ce théâtre en trois dimensions, et le retour du refoulé favorisent la prolifération de fantômes et la présence du spectre de la mort. Tout comme le texte, la vidéo elle-même, média type du différé, du décalage temporel et de la perte, apparaît d'autant plus comme les traces de l'absence. Depuis une autre rive, d'une voix lointaine, l'artiste-navigateur semble nous souffler qu'« il fait, paraît-il, meilleur dehors»5.

Lionnel Gras

1. Marc Augé, Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité, éd. Seuil, Paris, 1992, p.130

2. Claudio Magris, Danube, éd. Gallimard, coll. Folio , Paris, 1988, p.52

3. Emile Zola, La Bête humaine, éd. Gallimard, coll. Folio , Paris, 2009, p.462

4. Je pense ici à l'exposition Le Spectrarium-les fantômes dans la machine (oct.-nov . 2008, Paris) qui entendait explorer les relations entre hantise et architecture
www.lespectrarium.com

5. L'expression renvoie au titre de la monographie de Paul Viaccoz : «Il fait, paraît-il, meilleur dehors - Paul Viaccoz 1999-2009», Edition La Baconnière Arts, Philippe Cuenat, Vincent Barras, Isabelle Aeby Papaloïzos, Aurélien Viaccoz , Stéphane Cecconi, Genève, 2009

LIONNEL GRAS

Janvier 2015

contact.lionnel@gmail.com